

JUAN BLÁNQUEZ PÉREZ Y LOURDES ROLDÁN GÓMEZ
(Editores científicos)

La Cultura Ibérica a través de la fotografía
de principios de siglo.
Las colecciones madrileñas

Organizado por:

Con la colaboración de:



INDICE

PRÓLOGOS.....	XI
CAP. I. PRESENTACIÓN	
Comentarios a una exposición arqueológica: “La Cultura Ibérica a través de la fotografía...”	19
<i>Juan Blázquez Pérez - Lourdes Roldán Gómez</i>	
CAP. II. MADRID. LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA	
La Arqueología Ibérica en la Real Academia de la Historia	31
<i>Martín Almagro-Gorbea - Juan Manuel Abascal</i>	
El plomo de Castellón: el primer documento epigráfico ibérico hallado en la península.....	61
<i>Jorge Maier</i>	
CAP. III. EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. MADRID	
Breve historia de las sedes, instalaciones y colecciones arqueológicas del Museo Arqueológico Nacional	71
<i>Alejandro Marcos Pous</i>	
El Museo Arqueológico Nacional: las Colecciones Ibéricas y su exposición	83
<i>Alicia Rodero Riaza - Magdalena Barril Vicente</i>	
El Cerro de los Santos en el siglo XIX: las excavaciones de Saviron (1871) y las adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (1871-1885).....	93
<i>M^a. Luisa Sánchez Gómez</i>	
Las excavaciones de J. Cabré en el Santuario Ibérico de Despeñaperros. Un exponente de la Arqueología Española del primer tercio del s. XX.....	103
<i>Lourdes Prados Torreira</i>	
En torno a los estudios ibéricos. Un homenaje a D. Augusto Fernández de Avilés y Álvarez-Ossorio.....	111
<i>Gerard Nicolini</i>	
Toya en el Museo Arqueológico Nacional	115
<i>Susana González Reyero</i>	
La colección de El Llano de la Consolación en el Museo Arqueológico Nacional. La herencia de las primeras intervenciones	127
<i>M^a Carmen Valenciano Prieto</i>	
La Dama de Elche: una dama petrificada	133
<i>Manuel Bendala Galán</i>	
CAP. IV. EL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS	
Manuel Gómez-Moreno en el taller del Centro de Estudios Históricos	145
<i>Leoncio López-Ocón Cabrera</i>	
Una utopía de postguerra: el <i>Corpus Vasorum Hispanorum</i>	155
<i>Ricardo Olmos</i>	

	Tras las huellas de dos recipientes ibéricos: el vaso de los guerreros de Archena y el vaso Cazorro.....	167
	<i>Trinidad Tortosa Rocamora</i>	
CAP. V.	LAS COLECCIONES PRIVADAS	
	El Santuario Ibérico de el Cigarralejo. Nuevas perspectivas en su estudio	175
	<i>Juan Blázquez Pérez - Fernando Quesada Sanz</i>	
	Carlos Lasalde: un Padre Provincial adelantado a su tiempo	191
	<i>Manuel Delgado Montoto</i>	
CAP. VI.	LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS Y OTROS DOCUMENTOS	
	El legado fotográfico de D. Alejandro Ramos Folqués. Una historia gráfica de La Alcudia de Elche (Alicante).....	201
	<i>Rafael Ramos Fernández - Juan Blázquez Pérez</i>	
	El archivo fotográfico Emeterio Cuadrado Díaz	207
	<i>Juan Blázquez Pérez</i>	
	Francisco Coello y la cartografía española del s. XIX.....	215
	<i>Lourdes Roldán Gómez</i>	
CAP. VII.	LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS	
	Los bronce ibéricos. Una mirada desde dentro	225
	<i>Salvador Rovira</i>	
	La dama sentada. Una propuesta virtual de la Dama de Elche	233
	<i>Juan Blázquez Pérez - Carlos Comas-Mata</i>	
	La vuelta al “colegio”. El Proyecto “Complutum, 313” y la reconstrucción virtual de la sede del Colegio de los Jóvenes Complutenses	241
	<i>Sebastián Rascón Marqués</i>	
	Internet: una herramienta para la difusión de la Cultura Ibérica en la Enseñanza	247
	<i>Carmen Chincoa</i>	
CAP. VIII.	BIBLIOGRAFÍA.....	259

LA DAMA DE ELCHE: UNA DAMA PETRIFICADA

MANUEL BENDALA GALÁN
Universidad Autónoma de Madrid

La Dama de Elche acaba de cumplir el siglo de su segunda vida con envidiable lozanía. Más, si cabe, tras superar, casi en coincidencia con este importante evento, el bache de un percance algo grave para su salud como pieza arqueológica, atacada por el virus de origen extraño de un cierto revisionismo, que atacó su anatomía ibérica y a punto estuvo de enviarla al camposanto de los tiempos modernos. Atendida por verdaderos expertos y especialistas que conocen con profundidad su historial, bastante confiados en principio por una salud antigua que nunca pareció quebradiza, atajaron el mal sin más tratamiento que poner al virus en su sitio, habida cuenta su debilidad para tambalear el cuerpo histórico de tan ilustre Dama.

Así, pues, desde su “resurrección” en 1897, la Dama sigue siendo una referencia imprescindible para la cultura ibérica. En los comienzos eran sus armas su rareza y la fascinación de su apariencia: el contraste entre el semblante sereno, clásico, y el atavío recargado, barroco, de un provincianismo o localismo que se sublimaba por su propia extremosidad. Su capacidad distintiva, la de sugerir una cultura ibérica que apenas se desperzaba de un letargo secular, se robustecía porque no era del todo inclasificable a la luz de las creaciones artísticas de griegos o de púnicos, pero no había nada igual. Era la diferencia que se ofrecía desde una posición no empequeñecida, sino bien afirmada en valores traducidos a la piedra con la firmeza y la convicción de un artista inspirado, que pulsaba con su arte los resortes de una sociedad bien segura de lo que pretendía.

Independientemente de su exacto significado, de si era diosa o mortal, imagen venerada o vehículo para la veneración, real o ideal, muy antigua o no tanto, y tantos otros dilemas, todo ha ido componiendo un rosario de cuentas interpretativas cuyo interés radicaba en la seguridad de que la Dama proporcionaba un punto de mira al que dirigir interrogantes capaces de revelar en la trayectoria aspectos de importancia de la sociedad ibérica; o que era una feliz traducción artística de facetas ilustrativas de ella, a la que servía con uno u otro papel.

Reconstrucción ideal del Templo de La Alcudia, en Elche (Alicante).
© Proyecto Escultura Ibérica (U.A.M.).

(En página siguiente) Traslado de la Dama de Elche a dicha ciudad con motivo del V Centenario del Misterio de Elche en 1965. © A.G.A. (Madrid).

En la actualidad se cuenta con un elenco muy rico de esculturas ibéricas, tanto que no se contempla ya a la Dama ilicita como una creación aislada o casi, sino como fruto de una tradición artística que se muestra en muchas otras obras recuperadas, y tan complejas y sorprendentes en ocasiones como ella misma, para lo que bastaría con citar el fantástico mausoleo de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete) o el riquísimo conjunto de esculturas de la antigua *Obulco*, en Porcuna (Jaén). Y la cultura ibérica, a la que pertenece, ha dejado de ser apenas un nombre, para ser la referencia a una civilización cada vez más llena de contenido, todo lo cual se traduce en nuestros días en una gran ebullición científica en torno al iberismo, y en un paralelo e interesante fenómeno de contaminación social, de interés por esa cultura al socaire de su mejor conocimiento, que se manifiesta en ocasiones como una verdadera "iberomanía".

En esta nueva situación, la Dama no sólo mantiene su interés, sino que lo acrecienta en la medida en que el mejor conocimiento de la cultura ibérica y de su contexto permite reconsideraciones, observaciones y sugerencias nuevas, en todo o en parte, que subrayan su capacidad sugeridora, su potencial como punto de apoyo a una reflexión fructífera sobre la sociedad ibérica, tan necesitada además de referencias materiales expresivas cuanto más se penetra en la riqueza y complejidad de su cultura ibérica, y más se echa en falta una tradición literaria propia que ayude a entenderla.

Ese fue el punto de partida de reuniones científicas como las celebradas en 1995 en la residencia de Estudiantes de Madrid y en 1996 en la sede de Valencia de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Y su imagen renovada y su importancia en la cultura y el arte de nuestro tiempo fue objeto de una presentación en sociedad con la exposición organizada por el Ministerio de Cultura en Elche y en el Museo Arqueológico Nacional en 1997.

En las citadas reuniones, así como en otras y en diversos trabajos, hemos tratado de aportar nuestras propias opiniones a las muchas que, todavía, son capaces de descubrir aspectos nuevos en una escultura que se renueva en sus significados con el progreso general del iberismo. Un análisis detenido de los detalles, del estilo del rostro y del tratamiento del ropaje, la consideración técnica de la talla y, en definitiva, una mirada atenta y advertida por cuanto se había escrito sobre la escultura, nos llevaba a sumarnos a las opiniones que han defendido el hecho de ser un busto obtenido a partir de una estatua completa, y aún a sugerir que fuera inicialmente sedente por la disposición del perfil y otros detalles.

Pero más importante era la elaboración de una nueva hipótesis, al cabo del análisis, que permite explicar algunas de las dificultades hasta ahora existentes a la hora de ubicar cronológicamente la escultura, y darle un nuevo valor en el contexto de la religiosidad antigua y del culto y el ritual en torno a cierto tipo de iconos, en particular las imágenes de madera de vestir.

En punto a la cronología, es sabido que la Dama de Elche podría explicarse como una producción del siglo V a.C., la fecha que ambiguamente se admite en nuestros días. A. Blanco, por ejemplo, proponía su inclusión en las tendencias artísticas de matriz griega propias del siglo V a.C., aunque por el contexto arqueológico sugería como posible una datación en la centuria siguiente, como con otros argumentos, algunos de ellos basados en los hallazgos más recientes de La Alcudia, propone R. Ramos. Por otra parte, los últimos trabajos de excavación bajo la basílica cristiana han puesto al descubierto lo que parece un edificio sacro, que, según su excavador, debió de construirse a fines del siglo VI a.C. y cubrir una primera gran etapa de su existencia





- Detalle de los adornos del busto de la Dama de Elche. © Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. Foto: J. Blánquez.

- (En página siguiente) Detalle del rodete derecho de la Dama de Elche. © Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. Foto: J. Blánquez.

hasta fines del III a.C., en que fue destruido; se reconstruyó hacia fines del mismo siglo, y duró de nuevo hasta el siglo I a.C.; con su primera y principal fase ibérica, a la que se asocian la mayor parte de los restos escultóricos hallados en la ciudad, podría relacionarse también la controvertida Dama. Pero aparte estos interesantes datos recientes, la valoración de la escultura, incluso en su dimensión cronológica, no queda asentada; ni siquiera con la mayor seguridad que para su posible datación antigua aporta el testimonio de que fuera técnica y conceptualmente explicable en las fechas antiguas del siglo V o del IV que por lo común se admiten.

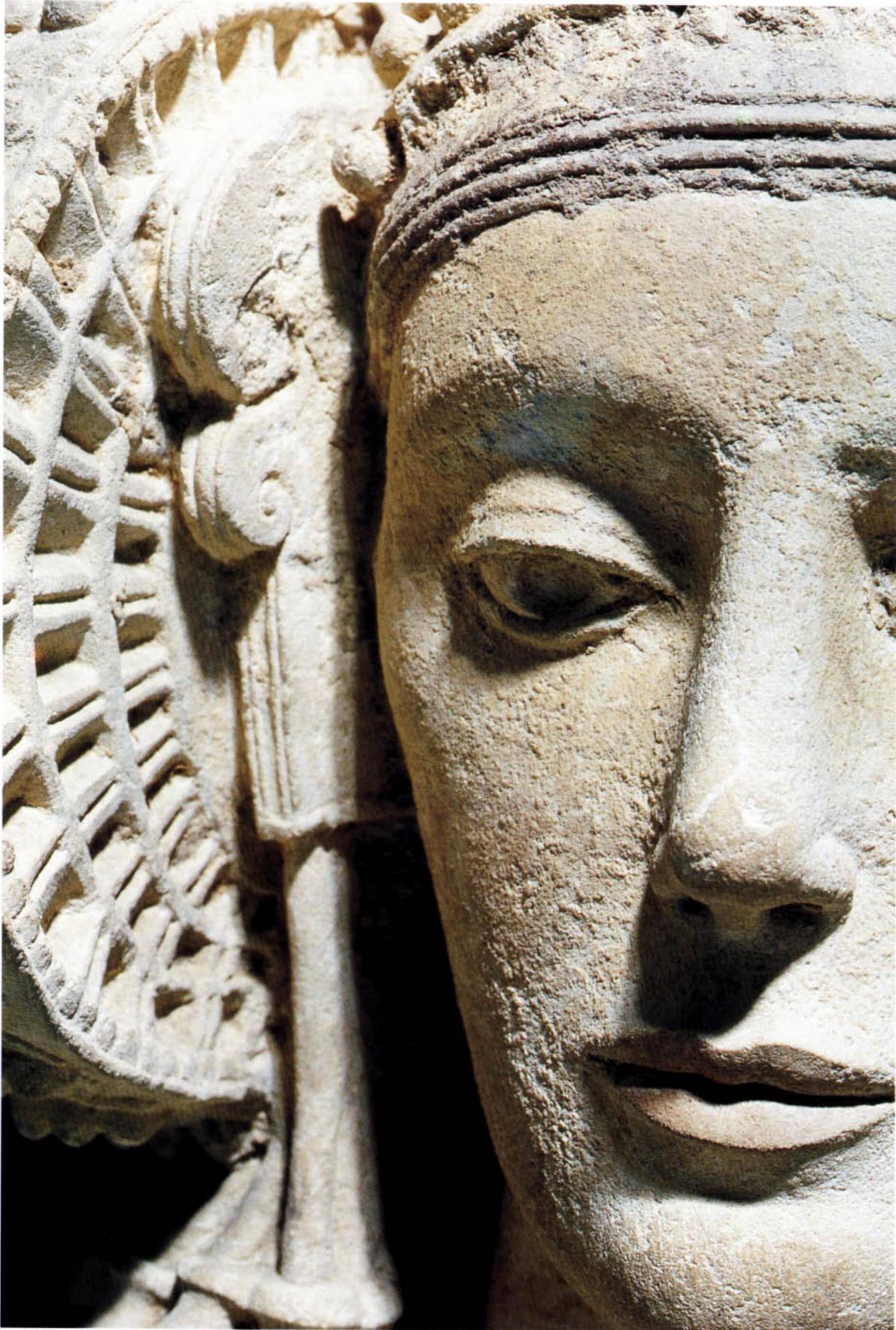
Nuestra hipótesis parte del hecho, bastante obvio y repetido, de que la escultura reproduce en piedra una figura que tenía las joyas y los complementos que la caracterizan. Pudiera tratarse de una mujer con tocado y aderezos excepcionales, pero es más probable que fuera la figura ideal de una diosa, los rasgos de cuyo rostro han sido el más recurrido apoyo para ubicarla artística y cronológicamente, por comparación con el bien seriado arte griego en que parece inspirarse.

Si la Dama de Elche es una diosa, reproduce otra estatua en la que los adornos y complementos eran reales, todo lo cual quedó reflejado con el extraordinario detalle que ofrece la escultura, sobre todo en las joyas, y que se hace particularmente acusado cuando se comprueban pormenores como la meticulosa representación de los sistemas de sujeción a los grandes estuches discoidales del tirante de extremos abiertos que pasa por encima de la cabeza; o la forma de disponer los colgantes terminados en perillas que apoyan sobre las clavículas; o tantas otras minucias. Podría suponerse con bastante fundamento que el tirante fue un aditamento posterior, destinado a resolver un problema técnico –el planteado seguramente por la tendencia de los discos a abrirse y separarse del rostro– y va sujeto a dos enganches soldados sobre los discos, en posición irregular y asimétrica (en los huecos entre las filas de tres esferillas y sobre las rosetas cuatripétalas, sobre la 1ª y la 3ª en el disco izquierdo, y sobre la 2ª y la 5ª en el derecho). Si la escultura original hubiera sido concebida en piedra sería innecesario un elemento como el descrito, reproducido con un sorprendente detallismo –aún a riesgo de que se quebraran los frágiles puentes de piedra que los representan– y sobre todo por la meticulosa y superflua copia en la piedra de los curiosos dispositivos de sujeción mecánica a los discos.



De ser esto así, quiere decirse que la Dama que ahora vemos reproduce otra, un modelo que verosíblemente pudo ser una escultura de madera con el complemento de vestidos y joyas, que por su especial significación en la ciudad de *Ilici* fue reproducida en piedra con lo que podríamos calificar de religioso esmero. En otras palabras, la Dama de Elche sería la reproducción de una imagen de culto de vestir, que pudo ser un esquemático o sumario maniquí de madera, que tuviera tallados el rostro, las manos y, tal vez, los pies, mientras el resto quedaba cubierto por la vestimenta y los adornos y joyas que resultarían apropiados a la expresión de una particular devoción.

Acercas de las imágenes de vestir de madera sabemos que forman parte de una característica proyección de la religiosidad mediterránea, con raíces muy antiguas y con bien conocidas perduraciones en nuestros por el tradicionalismo de los fenómenos religiosos. Pero acerca de su existencia en la España antigua, la información es muy limitada o prácticamente nula. Nada dicen directamente las fuentes literarias que sirva de fundamento a la hipótesis expuesta, pero sí abundantes testimonios indirectos o conectables con el mundo ibérico sin violentar la realidad cultural e histórica.



81



Recordemos, en principio, que para la escultura ibérica se ha señalado –por García y Bellido entre otros– la presumible existencia de una etapa “xoánica” anterior al triunfo de la escultura en piedra y coexistente con ella por el uso continuado de la madera, a partir de argumentos estilísticos y por comparación con culturas próximas, mejor conocidas y ampliamente documentadas literariamente, como la griega. Para ésta abundan los testimonios literarios sobre su existencia, prueba de una abundancia de la que no quedan sino excepcionales restos materiales. La mayoría de las muchas mencionadas por Pausanias en su *Periégesis* son figuras femeninas, estatuas de diosas que debieron de acrecentar su popularidad y la devoción de que eran objeto gracias a una proximidad a la apariencia humana que no se obtenía con el bronce o el mármol.

El apego a imágenes con la particular apariencia de las diosas de vestir debió de basarse, entre otras razones, en el hecho de ser muy adecuadas para la práctica de rituales de devoción o de renovación materializables en el cuidado del vestido y de los adornos. El más ilustre y conocido ejemplo de este tipo de prácticas religiosas lo tenemos en Atenas y en el culto a su diosa principal Atenea: cada cuatro años, con ocasión de las festividades de las Grandes Panateneas, se hacía la ofrenda de un peplo primorosamente bordado durante nueve meses por las Ergástinas a la vieja imagen de la diosa, hecha en madera de olivo, que se veneraba en la Acrópolis, ceremonia principal que ilustra el relieve de Fidias del friso del Partenón.

No obstante, pese a la importancia de las imágenes de madera, la generalidad de las antiguas se ha perdido, con excepciones como el caso comentado de Sicilia o el generalizado de Egipto. Para el caso de la España antigua, a la desaparición de la madera se añade la carencia de una tradición literaria equivalente a la griega con la que cubrir los huecos de información existentes. Sin embargo, y por lo que se ha dicho, la sospecha de que hubiera una importante producción de esculturas de madera esta bien justificada.

Pero acerca de las posibles imágenes de madera de la España antigua, todo lo más que tenemos son las evidencias indirectas que proporcionan las de piedra que parecen recordar figuras de madera o fórmulas iconográficas de cuando eran habituales, suponiendo su predominio o su exclusividad en las etapas más antiguas. Es lo que también ocurre en Grecia, con la “petrificación” de los *xoana*, de lo que sería un fenómeno paralelo el peculiar aspecto “lígneo” de imágenes ibéricas como las del Cerro de los Santos, incluida la Gran Dama.

Pero a la búsqueda de testimonios más directos sobre la práctica de formas de culto relacionadas con la vestimenta y el ornato de imágenes, podría ser uno de los más antiguos el tesoro de El Carambolo, como he postulado en algunas ocasiones. Ya pensó en esa posibilidad A. Blanco teniendo en cuenta el lugar del hallazgo, de modo que, según escribió en uno de sus últimos trabajos, “quizá todo el tesoro del Carambolo esté compuesto de ornamentos sagrados, pues el fondo de cabaña en que estaba enterrado tenía todas las trazas de un lugar de culto”. Puede añadirse a ello la pesadez de las joyas o la repetición de juegos, circunstancias apropiadas a la posibilidad de ser el tesoro de una imagen de vestir, en función de lo cual se hace cada vez más significativa la característica forma de los grandes colgantes o pectorales en forma de piel abierta o de lingote de cobre chipriota, en lo que no entramos ahora.

Es de suponer, por otra parte, que si recibía como adornos las piezas del tesoro sevillano, hubiera sido una estatua de madera –como otras que se habrían igualmente perdido– lo que podría hacerse extensivo a estatuas de fecha bastante más reciente, de época romana, para las

Reconstrucción idealizada del busto de la Dama de Elche como Dama Oferente. Acuarela de Francisco de Paula Nebot, encargada por José Pijoan, en “Iberian Sculpture” The Burlington Magazine, vol. XXII, October-March (1912-13).

que disponemos de testimonios sobre las donaciones de joyas que recibían para adorno como ofrenda votiva. Algunos epígrafes hallados en la Bética romana se refieren, en efecto, a esa costumbre de adornar profusamente con joyas estatuas de divinidades, en cuyo culto es fácil adivinar la latencia de tradiciones culturales y religiosas más antiguas. En Algeciras, por ejemplo, se halló un soporte de candelabro dedicado a Diana Augusta en el que se enumera una donación de joyas: una cadena, pulseras, un brazalete y una ajorca con diferente número de piedras, y dos anillos con gemas, adornos que parecen apropiados a una estatua de vestir, y fruto, por lo demás, de una forma de devoción que el primer editor de la pieza relacionó con formas de religiosidad popular particularmente arraigadas en ambientes orientales y mediterráneos.

Más expresivo, si cabe, de esta tradición, y más claramente vinculable a cultos orientales y mediterráneos más antiguos, es el pedestal con relieves y una larga inscripción dedicada a Isis hallado en *Acci* (Guadix). El epígrafe (*CIL* II, 3386) deja memoria de una cuantiosa donación para una imagen de Isis consistente en un gran conjunto de joyas que se enumeran prolijamente, sin olvidar su específico destino: diferentes piedras preciosas y perlas para la diadema, para los pendientes, para componer un collar de treinta y seis perlas y dos esmeraldas, más dos piedras para el cierre; para brazaletes, ajorcas, anillos para diferentes dedos, y para el adorno de las sandalias, a todo lo cual se añadían metales preciosos en lingotes para lo que fuera menester.

El tipo de imagen que se presta a un adorno así es una imagen de madera, como las reflejadas en las valiosísimas descripciones de Pausanias para el mundo griego –con el recuerdo también de joyas regaladas a las estatuas (9,41,2-3)– y que el conservadurismo religioso ha mantenido en las estatuas de Vírgenes que aún en nuestros días siguen siendo, particularmente en Andalucía, objeto de amplísima devoción popular. Con testimonios bastante separados en el tiempo, pero susceptibles de convertirse en apoyos firmes para comprender una continuidad de tradiciones que se hace particularmente justificada y explicable en el campo de lo religioso, la Dama de Elche podría ser entendida como la copia en piedra de una de las innumerables imágenes de vestir perdidas, que por un acto de particular devoción fue reproducida en el soporte pétreo con todo lujo de detalles.

Es una hipótesis que puede solucionar algunos de los problemas de entendimiento de la famosa escultura. El primero, si la Dama es la copia de una escultura anterior, tendríamos mejor explicación para las contradicciones que plantean los diferentes elementos que en ella resultan válidos para su clasificación cronológica. La escultura copiada pudo ser una creación del siglo V a.C., con un estilo propio de la época que se haría patente en las formas del rostro y acaso en los elementos esenciales de sus adornos característicos, fundamentalmente los estuches discoidales que lo flanquean, que serían verdaderas joyas sujetas a la armadura de madera. Todo, incluidas las telas del ropaje, sería llevado a la piedra en un momento posterior, que por bastantes argumentos excluyentes, como el vaciado de los ojos, extraño a las demás esculturas conocidas, por el paralelismo con las fórmulas seguidas en los paños en las figuras del Cerro de los Santos y por otros detalles, pudo producirse tiempo después, quizá en la baja época de la cultura ibérica.

Hemos expuesto en otro lugar que el detallismo y el realismo del tocado y de los adornos son sustituidos en la estereotipada representación de los pliegues del ropaje por la aplicación de fórmulas que son familiares en las esculturas del Cerro de los Santos: solapas en zigzags rígidos y geometrizados, pliegues laterales delimitados por surcos y rehundidos longitudinalmente, interrupción del plegado desde los flancos, lo que acentúa la frontalidad de la escultura, que por



83

83.- Vista frontal de la Gran Dama Oferente de El Cerro de los Santos. Museo Arqueológico Nacional. © Proyecto Escultura Ibérica (U.A.M.).



84

detrás se deja lisa. Es una forma de hacer que contrasta con la técnica seguida con la Dama de Baza, y se acerca a la que puede resumirse en la “Gran Dama” del Cerro, por citar dos expresivos casos, muy cercanos, además, en la actual presentación en el Museo Arqueológico Nacional.

La Dama de Elche, pues, resumiría, en principio, dos momentos escultóricos, el del modelo de madera, joyas y vestiduras reales, y el de la copia en piedra, fundidos ambos en un todo que resulta, por ello, ecléctico y contradictorio. Algunos de sus rasgos, además, quedarían explicados en función de esa misma propuesta. Por ejemplo la propia configuración anatómica de la parte superior del cuerpo, antinatural por la desgarrada disposición de los hombros, afectados por lo que García y Bellido describía como una “chepa” que daba a la figura una apariencia corcovada o encogida; y antinatural también por la carencia de indicación del

84.- *Reconstrucción idealizada, en plata dorada, del busto de la Dama de Elche. Taller Carrera y Carrera. © Manuel Bendala.*

volumen de los senos. En el marco de la hipótesis expuesta, es fácil suponer una imagen de madera configurada como un maniquí, de formas anatómicas muy sumarias, quizá con resabios arcaicos, destinada a ser cubierta por los vestidos y para la que se desestimaba toda referencia anatómica innecesaria.

La Dama de Eleche sería, en fin, la fosilización de una imagen concebida en función de formas de culto muy antiguas y arraigadas en el mundo mediterráneo, con secuelas hasta nuestros días como se ha dicho, que resultaban apropiadas a una religiosidad popular proclive a colmar de atenciones a las imágenes de sus dioses más queridos o más temidos, por la creencia en el poder y la capacidad de proteger o castigar que la imagen misma podía tener. El propósito cultural consistente en vivificar la imagen de culto con sobreabundancia de adornos o con la apariencia humana que le podía proporcionar el material escultórico empleado y el complemento de cabelleras, vestidos, etc., se podría complementar con la posibilidad de hacer algún movimiento para la realización de determinados ritos y ceremonias. Para todo ello se prestaban de la mejor manera las esculturas de madera con elementos articulados, de lo cual puede ser otro testimonio “fosilizado” o simplemente paralelo una curiosa escultura femenina de piedra entronizada hallada recientemente en Cádiz, que tiene dispositivos para permitir la movilidad de la cabeza y del brazo izquierdo.

Puede establecerse un tercer momento en la “historia” de nuestra Dama, correspondiente a su conversión en busto, lo que pudo responder al propósito, como se ha escrito, de obtener una figura asociable a la idea de un *anodos*, el ser que emerge del suelo, de la tierra. Resulta evidente que el corte de la figura, aunque abrupto, no es una mera fractura; parece deliberado y destinado a dar a la imagen una nueva apariencia; y teniendo en cuenta el respeto reverencial que se tenía a las imágenes de culto, es de suponer que fuera una motivación religiosa la que impulsara a una mutilación menos o nada explicable en otro caso; sería, pues, una intervención por mutilación no atentatoria a su significación religiosa porque trataría de subrayarla, ahora en función de la importancia adquirida por las imágenes en forma de busto. Pudo llevarse a cabo en una etapa última en que se advierte el triunfo de este tipo de iconografía en la cerámica ilicitana de las fases más recientes, coincidentes ya con la ocupación romana, en los siglos II-I a.C.